UNIVERSITÉ DE FRANCE.

FACULTÉ DE THÉOLOGIE PROTESTANTE DE STRASBOURG.

LE

CHANT ECCLÉSIASTIQUE

AU SEIZIÈME SIÈCLE.

THÈSE

PRÉSENTÉE

à la Faculté de Théologie protestante de Strasbourg,

ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT A SAINT-THOMAS

le 16 novembre 1860, à 4 heures du soir,

POUR OBTENIR LE GRADE DE BACHELIER EN THÉOLOGIE,

PAR

ADOLPHE HIRT,

D'OBERMODERN,

BACHELIER ÈS LETTRES.

STRASBOURG,

TYPOGRAPHIE DE G. SILBERMANN, PLACE SAINT-THOMAS, 3.

1860.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547023_0063

A MES PARENTS.

Amour et reconnaissance.

Ad. Hirt.

FACULTÉ DE THÉOLOGIE PROTESTANTE DE STRASBOURG.

M. BRUCH ✻, Doyen de la Faculté.

MM. BRUCH ✻.
RICHARD.
FRITZ.
JUNG ✻.
REUSS.
SCHMIDT.

} Professeurs de la Faculté.

M. SCHMIDT, Président de la soutenance.

MM. SCHMIDT,
BRUCH,
RICHARD,

} Examinateurs.

La Faculté n'entend ni approuver ni désapprouver les opinions particulières au candidat.

LE

CHANT ECCLÉSIASTIQUE

AU SEIZIÈME SIÈCLE.

INTRODUCTION.

Toute religion nouvelle doit produire un art nouveau. En appliquant ce principe au chant d'église nous dirons :

Le choral protestant est un art nouveau.

Cependant nous ne serons pas assez injuste pour méconnaître les sources auxquelles il a puisé. Ce sont d'un côté le *chant du peuple* dont il empruntait les mélodies en transformant le texte, de l'autre, le *chant latin.*

En nous plaçant à ce point de vue nous pourrons appeler le seizième siècle une période d'assimilation et de transformation en même temps qu'une période créatrice. Dans ce siècle « où les esprits se réveillent », nous voyons aussi la musique religieuse secouer des chaînes devenues trop lourdes.

L'Église catholique s'était matérialisée et immobilisée de plus en plus, le chant sacré relégué dans le chœur était devenu comme son nom l'indique un « *canto fermo* », un colosse raide et immobile qui s'est maintenu jusqu'à nos jours. Il n'y a plus rien à y changer,

rien à y ajouter. C'est un avantage que le catholicisme a sur nous, mais que nous sommes loin de lui envier.

La musique par sa nature est l'art le moins plastique et se sert des moyens les plus spirituels. La réformation a créé un art nouveau conforme à ses principes. Luther est encore ici le centre du mouvement.

Le chant latin et le chant du peuple, avons-nous dit, sont les éléments constitutifs du choral protestant, il convient donc, avant d'aller plus loin, de jeter un coup d'œil rétrospectif sur ces deux terrains.

Le chant latin. — Cantus firmus et discantus.

Deux hommes également célèbres ont créé le chant latin. Ce sont: saint Ambroise et, après lui, Grégoire-le-Grand. Tous les deux ont formé école. Avant saint Ambroise nous ne trouvons que le chant simple, l'art n'y est pour rien. C'étaient des déclamations musicales, des litanies, des psalmodies comme nous pouvons encore le voir dans les hymnes de Zacharie et de Marie; il était réservé à l'auteur du célèbre *Te deum laudamus* de donner au chant sa véritable signification dans le culte. Le chant n'est plus une simple déclamation, nous y trouvons maintenant de la modulation et du rhythme. Grégoire-le-Grand continua, il est vrai dans un autre esprit, l'œuvre de son prédécesseur en rendant au chant la simplicité et la noblesse qu'il avait perdues sous les successeurs de saint Ambroise. Bientôt le chant grégorien s'est répandu dans tous les pays catholiques d'Occident avec le *Missale romanum,* grâce à la puissance des papes et la protection des empereurs.

Le chant de saint Ambroise se distingue de celui de

Grégoire-le-Grand par son mouvement mélodieux et son accentuation rhythmique, qui d'un côté lui donnaient une fraîcheur et une beauté admirables, mais qui de l'autre ne l'exposaient que trop à tomber dans le style mondain. — Le chant grégorien se distingue par sa simplicité sévère, qui bannit l'art; il s'avance lentement sans rhythme et avec des notes d'égale valeur. Pour garantir au chant cette simplicité et pour le préserver contre l'art mondain, il donna à chaque texte une mélodie fixe et invariable, qui devait être chantée *unisono* par le chœur ; de là le nom de *cantus firmus* et *cantus choralis.*

Le chant de saint Ambroise répondait au véritable besoin de la communauté; il était chanté par tous. Grégoire poussé par ses principes hiérarchiques relégua le chant dans le chœur; il devint *choralis*, et dès lors le peuple ne pouvait plus y prendre part; de plus, il ajouta aux quatre tons de l'église, introduits par saint Ambroise, quatre autres désignés par le terme de *hypo.* Ainsi, au mode dorique, il ajouta le mode hypodorique, etc. Il posa donc le fondement du système des octaves et des huit tons de l'église. Cependant malgré les efforts des empereurs et des papes le chant grégorien dégénéra à son tour; d'abord à cause des variantes arbitraires des copistes qui, pour la plupart ne pouvaient plus déchiffrer l'écriture singulière que Grégoire avait inventée, pour préserver son *cantus firmus* (*Neumenschrift*), ensuite à cause de la vanité de certains artistes, qui y ajoutaient des ornements, des figures (*figuræ*), on les appela le *discantus.* C'est le premier essai du *cantus figuratus*; le chant, d'*unisono* qu'il était, devint un duo. Ce *discantus* était d'abord aban-

donné à l'improvisation plus ou moins heureuse des chantres ; mais bientôt l'art s'en mêla. Hucbald, moine à Reims, 902, inventa ce que nous appelons maintenant l'harmonie (l'accord). Plus tard, Guido, moine bénédictin d'Arezzo, en Toscane, 1000 à 1050, que le pape Jean XIX, son élève, appela la merveille de la création, inventa une écriture qui devint le fondement de la nôtre ; il désigna les tons par des ronds qu'il plaça sur un certain nombre de lignes horizontales et parallèles qui variaient de sept à dix. Il appela ces notes d'après les initiales de chaque vers de l'hymne de Paulus Diaconus : *ut re mi*, etc.

Ut queant laxis Famuli tuorum
Resonare fibris Solve polluti
Mira gestorum Labii reatum
Sancte Joannes !

Par là il devint possible d'ajouter par écrit le *discantus* au *cantus firmus*, en écrivant note contre note (*punctum contra punctum*), ce qui donna naissance au contrepoint. Bientôt tout devint musique de contrepoint, c'est-à-dire un tissu artistique et subtil de tons sans expression aucune ; c'était plutôt un problème de calcul qu'une œuvre vraiment musicale. — L'expression, au lieu d'être mise dans le ton, fut reléguée dans les notes ; ainsi, par exemple, pour exprimer la tristesse, on mettait des notes noires, pour exprimer la joie, des notes couleur de pourpre, etc.

A cette époque nous trouvons aussi les premiers commencements de la fugue (*fuga*, terme de chasse) ; on l'appelle aussi motette, parce qu'on n'employait pour ces compositions que des passages bibliques très-courts ou des mots simples comme *amen*, *halleluya*. On peut

se faire une idée de ce que c'était que ce chant, par une parole du cardinal Capranico au pape Nicolas V, 1328: « Il me semble entendre un troupeau de pourceaux, qui grognent à toute force sans produire un ton articulé ou une parole. » — (*Mich dünkt ich höre eine Heerde Schweine, die mit aller Gewalt grunzen, ohne einen articulirten Laut oder ein Wort hervorzubringen.*)

On aurait dû s'attendre à voir par l'invention de l'harmonie des notes, etc., la musique prendre un élan nouveau; mais ce furent justement ces savants compositeurs, amis de la fugue et du contrepoint, qui arrêtèrent tout progrès. L'Église, qui jusque-là avait protégé la musique sacrée, devint maintenant son plus redoutable adversaire. Les papes et les conciles s'élevèrent contre ce mélange hétérogène du sacré et du profane. Jean XXII, 1322, lança l'interdict contre l'abus du *discantare* et toute l'harmonie figurée. A en juger par ce qui nous en reste, le pape n'avait pas tort. Au quinzième siècle le *cantus figuratus* absorbe presque complétement le *cantus firmus*, qui fut relégué dans une voix inférieure, le ténor. Plusieurs bulles romaines défendirent le *discantare*, qui veut dire proprement chanter la seconde voix. « *Discantat*, dit Jean de Muris, *qui simul uno vel pluribus cantat.* »

Vers le milieu du quatorzième siècle la musique, et surtout la musique d'église, prit un nouvel essor dans le sud de l'Italie, particulièrement dans les églises et les cloîtres. A cette époque florissaient en Allemagne les *Minnesänger* aussi appelés poëtes de Souabe, qui, comme les troubadours, étaient poëtes et chantres à la fois. Avec le quatorzième siècle la musique et la poésie se réfugient dans les villes, pour devenir un état et une

corporation (*Zunft*), dont les membres se nomment les *Meistersänger*.

C'est surtout l'école des Pays-Bas qui fournissait le plus de musiciens célèbres, lesquels se répandirent dans tous les pays et surtout en Italie. De là cette erreur si longtemps accréditée, que l'Italie était le centre de tout ce mouvement musical.

Parmi les musiciens les plus distingués du quinzième siècle je citerai Franchino Gafforio, 1450 à 1490; Jac. Obrecht, le maître d'Érasme, 1467; Okenheim, 1420, et son disciple Josquin des Prés (*Jodocus Pratensis*), 1440, le plus grand compositeur de son époque et le fondateur de l'école des Pays-Bas.

Dans le siècle qui va suivre, c'est-à-dire de 1500 à 1600, nous voyons la musique progresser à pas de géant. Tout était préparé, l'édifice était bâti dans des proportions grandioses, il ne fallait plus qu'un souffle puissant de vie pour animer cette masse inerte et pour lui donner du coloris et du mouvement; d'un côté c'était le réveil de la littérature classique; elle avait épuré le goût qui, appliqué à la musique, ne pouvait plus tolérer ces ornements ridicules et inutiles par lesquels l'édifice avait été défiguré; de l'autre côté, c'était le réveil religieux, qui devait transformer la religion et le culte.

Le chant du peuple.

Une des sources les plus fécondes du chant d'église est sans contredit le chant du peuple, dans lequel nous distinguerons l'élément religieux et l'élément profane. Le choral protestant s'est recruté parmi les deux. On se tromperait étrangement si l'on croyait que c'est

seulement avec la Réformation que le peuple a commencé à chanter en langue allemande; nous trouvons des traces bien avant; seulement ces cantiques n'avaient pas de valeur canonique comme le *cantus firmus*. Dans l'église, c'était le chœur qui chantait tout ce qu'on avait laissé au peuple; c'étaient quelques exclamations, comme *kyrie eleison*, *halleluya*, *amen*, qui dégénérèrent bientôt en un murmure inintelligible, comme le prouvent les mots *kyrieles*, *krless*, et le français *kyrielle*. C'était là le premier commencement du chant d'église allemand; ainsi au douzième siècle nous trouvons une exclamation de ce genre: «*Christ uns genade*, *kyrie eleison*, *die Heiligen alle helfen uns.*» Aucune bulle n'ayant défendu l'emploi de la langue populaire dans les solennités locales, les processions, les pèlerinages, etc., il surgit bientôt un grand nombre de chants qui avaient pour refrain *kyrie eleison*, ce qui les fit appeler des «*Leisen.*» Déjà au treizième siècle cette coutume est assez répandue. Nous avons de cette époque le cantique de Pâques : «*Christ ist erstanden.*» Les chants des croisés (*Kriuzlied*) n'appartiennent pas à cette catégorie aussi peu que ceux des flagellants; ce sont de simples épanchements de poëtes pèlerins, et non des chants d'église.

Ce n'est qu'au quinzième siècle que cette tendance de chanter dans la langue du pays devint plus générale. A la tête de ce mouvement se trouve Jean Huss le réformateur de la Bohême; le zèle religieux s'était réveillé, et c'est surtout en Allemagne que se fit sentir le besoin d'adorer Dieu dans la langue maternelle. Le premier qui introduisit les cantiques allemands dans l'église d'Allemagne fut Pierre de Dresde, l'ami et le colla-

borateur de Huss, et bientôt le cantique de Pâques «*Christ ist erstanden*» se trouva dans presque toutes les agendes; ainsi Diel, prédicateur à Mayence, 1491, nous rapporte qu'on chantait avant et après le sermon des cantiques allemands, surtout le chant «*Christ ist erstanden*» dans la période de Pâques à l'Ascension.

Si nous résumons les efforts de ce siècle, tendant à introduire des cantiques dans la langue du pays, nous trouvons comme résultat quatre espèces de cantiques: 1° Des traductions allemandes faites sur les textes des hymnes latins; 2° des cantiques mixtes, moitié latins, moitié allemands; 3° des compositions originales pour les jours de fête; et enfin 4° des transformations de chants profanes, chants d'amour, chants de guerre, en chants religieux. — Pour ces chants profanes on procédait de telle sorte qu'on gardait ou bien le texte qu'on transformait, ou bien la mélodie seulement à laquelle on adaptait un texte religieux. Le peuple d'alors trouvait tout naturel ce mélange de l'élément profane et religieux. Plusieurs exemples suffiront pour donner une idée de cette manière de procéder.

«*Es hat ein man sin wip verloren*» a été changé en «*es hat ein mönch gotts huld verloren.*»

«*Den liebsten puelen, den ich han, der liegt beim wirt im keller.*» *geystlich:* «*Den liebsten pulen, den ich han, der ist in des himmels trone.*»

«*O Innsbruk ich muss dich lassen*» changé en: «*O welt ich muss dich lassen.*» — On employait sans hésiter des mélodies profanes, par exemple: «*Ich ritt zum tanze. Es sass ein vögelein und sang. Es wohnet lieb bei lieb,* etc.»

Ce chant, comme chant populaire devait être de sa

nature essentiellement rhythmique; ce rhythme s'est communiqué au choral; en effet, nous pouvons encore reconnaître dans beaucoup de nos mélodies cette origine profane.

La plupart de ces chants transformés étaient des chants en l'honneur de la Vierge Marie, qui était célébrée comme la reine des dames.

Il était temps que le grand réformateur parût pour réformer l'Église et le culte.

Principes d'après lesquels Luther a opéré une réforme du chant d'église.

Luther, en demandant une réforme, n'avait en vue que quelques abus criants; il ne voulait pas aller si loin; mais le principe une fois posé, il est tout naturellement arrivé aux conséquences. Son point de départ n'était pas le libre arbitre, comme on s'est souvent plu à le dire. Il ne rejetait pas tout; ce qu'il trouvait de bon dans l'Église catholique, il voulait le conserver. « *Die Catholiker*, dit-il, *hatten wahrlich viel trefflich schöne Musica oder Gesang* », et du cantique *Komm heiliger Geist* » il dit: « *Der heilige Geist habe ihn selber von sich gemacht, beides Wort und Melodey...* » Il maintenait donc aussi ces mélodies, seulement il écartait du texte ce qui ne lui semblait plus être en rapport avec ses principes; ainsi les louanges des saints et de la Vierge Marie en l'honneur de laquelle on avait chanté des cantiques bien plus nombreux et plus beaux qu'en celui de son enfant Jésus. « *Solche Gesänge müssen gefegt werden*, dit-il, *es ist gräulich viel Unflaths darin.* »

L'activité de Luther comme liturgiste n'est pas à

vrai dire une activité créatrice, il a simplement voulu réformer le choral et l'approprier aux besoins de la communauté. Ses principes en liturgie étaient : la *simplicité*, la *popularité* et l'*édification*. C'étaient justement ces trois caractères qui faisaient défaut au chant latin. On sait que les rites de l'Église apostolique étaient excessivement simples. Le chant, le sermon, l'administration des sacrements, qui d'abord se faisait journellement, la prière et les agapes, c'est tout ce que nous trouvons en fait de rites extérieurs. Christ d'abord, et les apôtres après lui, n'avaient pas songé à fixer les formes du culte. Si nous trouvons dans la littérature apostolique des passages qui semblent nous révéler l'existence d'une communauté constituée régulièrement, ce sont en tout cas des indications très-vagues, avec lesquelles on ne parviendrait jamais à construire le culte tel que nous le trouvons plus tard dans l'Église catholique. Les apôtres n'y attachaient pas d'importance; l'essentiel pour eux c'était la prédication de Christ crucifié; ils abandonnaient à l'esprit de se créer ses formes. Le catholicisme s'était matérialisé dans la suite des siècles; la cérémonie et la pompe extérieure étaient devenues la chose essentielle. Luther, pénétré qu'il était du sentiment de la faiblesse et de l'impuissance de l'homme d'arriver au salut par ses propres œuvres, s'est convaincu bientôt de la nullité des cérémonies extérieures. Le vrai culte, a-t-il dit, c'est celui qui s'accorde avec les préceptes de l'Évangile. « *Obschon keine andere Weise mit Singen, Orgeln, Klingen, Kleidern, Zierden, Geberden da ist.* » Le vrai culte est le culte en esprit et en vérité.

Si, d'un côté, il a reconnu toute la nullité de la

pompe extérieure, il n'a pas voulu abolir, de l'autre, tout ce qui constituait le culte alors existant ; il savait trop bien, pour l'avoir senti lui-même, que là où l'adoration manque, il n'y a plus de culte, le sentiment religieux tendant à s'épancher extérieurement.

Il *simplifia* d'abord le culte en rejetant tout le cérémoniel, qui lui semblait contraire au christianisme, et tout ce qui était contraire à ses idées dogmatiques. Ainsi les hymnes de la messe ne pouvaient plus lui convenir ; il ne pouvait et ne voulait plus chanter les louanges des saints et de la Vierge Marie.

Il simplifia encore le chant dans un autre sens en *abrégeant sa durée.* Pour lui le centre du culte c'était le sermon, la Parole de Dieu. Dans l'Église catholique les enfants de chœur chantaient quelquefois pendant plusieurs heures par le froid le plus rigoureux, « *so dass mancher sein Lebenlang ein Kræppel und ungesunder Mensch seyn musste.* »

Le chant, selon lui, ne devait pas empiéter sur la Parole de Dieu ; il ne voulait pas que les fidèles se fatiguent à entendre trop chanter.

En second lieu, il voulait rendre le chant *populaire* et accessible à tout le monde.

Avec ce principe Luther se sépara du chant grégorien.

Pendant le moyen âge le chant était relégué dans le chœur ; c'était le clergé qui se posait vis-à-vis des laïques ; le rôle de ces derniers était celui de spectateurs passifs. La Réformation fit tomber les barrières qui séparaient la communauté du chœur, en proclamant le principe que tous sont prêtres et égaux devant Dieu, et que tous ensemble forment le κληρος élu dont le seul chef est Christ.

On sentira que ce point de vue tout nouveau devait produire une réaction jusque dans les moindres détails du culte. Le chant d'Église reçut donc aussi une autre signification : il devint chant de la *communauté.*

Le chœur ne se posait plus vis-à-vis du peuple ; mais le choral (le nom est resté) devint la propriété du peuple et accessible à tout le monde, et partant pouvant servir à l'*édification* d'un chacun.

Nous le répétons, la tendance de Luther était de rendre le chant simple, populaire et édifiant ; le choral devait donc aussi renfermer ces trois éléments.

Luther a-t-il atteint son but ? oui. Ce sont ces éléments qui ont élevé ses mélodies au-dessus des caprices du temps. Nous nous demandons : quelle est cette force vitale ? c'est justement ce caractère particulier que nous leur connaissons et que nous désignerons par le terme de *populaire.* Est-ce à dire, que l'homme instruit, le connaisseur, ne peut pas y trouver son compte ? au contraire, c'est lui plutôt que tout autre qui appréciera à sa juste valeur cette simplicité touchante et grandiose et cette énergie qui agit sur le cœur des plus faibles. Cet enthousiasme qui, comme un souffle de vie anime les mélodies du seizième siècle, a justement sa source dans cette conscience de la communauté dans laquelle nous nous trouvons avec Christ et nos semblables. Le chant est la manifestation extérieure de ce sentiment et correspond à un état de joie et de bonheur, qui est le résultat de cette conviction. Ce principe a été oublié trop souvent. Notre siècle est le siècle de l'individualisme ; il ne manque pas d'enthousiasme, mais c'est un enthousiasme subjectif momentané et par conséquent passager ; c'est qu'aujourd'hui

le sentiment de la communauté est éteint plus ou moins; c'est ce sentiment qui est la véritable nature du chant, son essence, la source vivifiante d'où il doit découler; c'est d'un cœur simple et croyant qu'il doit émaner et non de la plume de l'artiste compositeur; s'il faut réformer aujourd'hui, c'est de ce côté.

Ces principes de Luther devaient réagir sur la *forme:* le choral, de monotone qu'il était, devint *rhythmique et mélodieux.* Un autre changement plus significatif fut le *chant à plusieurs voix.* Jusqu'ici on ne connaissait pas cette forme dans l'Église. Le *cantus firmus* était *unisono;* il est vrai, dans la suite des temps, il était devenu *discantus* et *cantus figuratus.* Tellement cette forme est naturelle et s'impose à notre jugement!

On s'est souvent demandé quelle est la meilleure forme du chant de la communauté.

Nous avons posé comme principe que le chant doit être simple, populaire et édifiant; la forme du chant doit donc aussi correspondre à l'idée que nous nous en faisons. D'après le principe adopté nous devons nécessairement nous décider pour le *quatuor*, le chant à plusieurs voix. Luther aussi penchait pour cette forme, qui est la plus adéquate. La plupart des recueils de mélodies du seizième siècle, composés à l'usage du chœur et des écoles, étaient arrangés à plusieurs voix. Le *Geistlich Gesangbüchlein,* de Jean Walther, dont Luther a composé la préface, ne se compose que de mélodies à quatre voix.

L'*unisono* est sans doute d'un effet saisissant; personne ne pourra le nier; il a très-bien pu être employé pour le chant grégorien, par exemple, et là, nous l'avons vu, il n'a pas su maintenir sa place; mais pour

une grande communauté, il est une impossibilité et un non-sens. — La voix humaine, par sa nature, n'est pas *unisono* pour tous. Si la mélodie est trop élevée, l'un chantera dans des tons correspondants plus bas ; un autre, exaspéré, s'élèvera, sans égard pour ses voisins, à un diapason qui n'est plus naturel ; l'édification sera perdue pour beaucoup. On aura dans un tel *unisono* toutes les formes et les modulations du quatuor, sans en avoir la beauté ni la régularité.

Sans doute, nous ne pouvons nous le dissimuler : la difficulté de l'introduire aujourd'hui serait très-grande ; car chez la masse du peuple on ne peut pas supposer des connaissances musicales assez étendues ; il faudrait, comme au seizième siècle, commencer par la jeunesse des écoles et surtout avoir un *chœur permanent.*

Le mérite de Luther comme liturgiste ne consiste pas seulement dans le soin qu'il a pris de la conservation du choral et des mélodies, en un mot, du chant de la communauté ; mais nous le voyons encore embellir et perfectionner le culte par la musique d'église et le chœur, auquel il rendit sa véritable signification. — Le chœur, selon lui, n'est plus une caste de prêtres, ni un mystère qu'on cache aux laïques : selon lui, le chœur est le représentant de la communauté, comme le pasteur est le représentant du troupeau.

Le but du chœur était de servir de soutien à la communauté et d'ornement au culte. La communauté chantait le *cantus firmus,* qui malheureusement était encore dans une voix moyenne, le ténor, tandis que le chœur chantait les autres voix, qui, en forme de fugue, accompagnaient la mélodie. Luther a ainsi réalisé l'idéal, en

réunissant le chant artistique et le chant de la communauté. Luques Osiander et Eccard, après lui, ont très-bien compris et exécuté cette belle idée.

Luther, artiste lui-même, ne voulait pas que l'art fût banni de l'Église ; au contraire, il lui ouvrait les portes du sanctuaire. « *Ich wollte*, dit-il, *alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienste dess, der sie gegeben und geschaffen hat.* » On sait que Luther était sur ce point en désaccord avec les réformateurs de la Suisse, qui rejetaient l'art du culte. Il parle avec enthousiasme des fugues savantes de ses contemporains. « *Wo um ein fromm Tenor die andern hüpfen und spielen wie die fröhlichen Kindlein um den Vater* » .... « *Wer durch solch Kunstwerk nicht bewegt wird, der muss wahrlich ein grober Klotz seyn, der nicht werth ist, dass er solch liebliche Musica, sondern das wüste, wilde Eselsgeschrei des Chorals oder der Hunde und Säue Gesang und Musica höre.* »

Il sentait aussi vivement combien la musique figurée peut donner de relief au culte. Dans la messe latine, c'étaient des chœurs qui chantaient alternativement ; dans la cantate que Luther introduisit, c'étaient les chœurs qui alternaient avec les solos. Les musiciens catholiques imitèrent plus tard son exemple et introduisirent des solos dans la messe, ce qui est tout à fait contraire à son idée primitive. Pour remplacer la messe il introduisit la motette sur un passage de la Bible que le prédicateur prenait après pour le thème de son discours. C'était le chœur qui chantait ces morceaux à l'entrée du service divin, surtout pendant les jours de fête.

La musique d'église, en prenant ainsi dans l'Église

luthérienne une autre place, devait aussi prendre une autre forme : elle devint libre comme l'esprit humain.

Luther compositeur; influence de ses cantiques.

Luther était-il réellement compositeur? C'est une question qui a souvent été posée et diversement résolue. Déjà dans sa jeunesse nous le trouvons comme écolier chantant dans les rues d'Eisenach et de Magdebourg pour gagner sa vie, et plus tard il avoue : « *Ich gebe nach der Theologie der Musica den nächsten Locum und höchste Ehre.* » Il avait une voix très-belle, il touchait du luth et jouait admirablement la flûte, et chaque fois qu'il composait une nouvelle mélodie, il la jouait sur cet instrument devant ses amis réunis : Jean Walther, Konrad Rupf et quelques autres musiciens distingués de la cour de l'électeur de Saxe. C'est dans ce cercle intime, qu'il réunit autour de sa table à Wittenberg, en 1524, qu'il commença la réforme du chant. — Walther, comme il l'avoue lui-même, lui donnait de bons conseils pour la composition; il en faisait grand cas; aussi il le consultait chaque fois qu'il voulait composer une nouvelle mélodie. Le jugement de ce musicien distingué sur le mérite de Luther comme compositeur est très-significatif : « *Man siehet, höret und greifet augenscheinlich, wie der heilge Geist euch in Herrn Luthero, welcher jetzo die deutschen Choralgesänge meistentheils gedichtet und zur Melodie bracht, mitgewirkt.* »

Luther connaissait à fond la théorie musicale qui, était alors excessivement compliquée. Sans doute, si l'on dit qu'il n'était pas grand compositeur dans le sens

de Sébastien Bach et de Haydn, nous sommes parfaitement de cet avis; mais comme il ne s'agit ici que de mélodies de cantiques, nous pouvons affirmer qu'il était compositeur et grand compositeur, car ici il est plus grand que Haydn et plus grand que Sébastien Bach. On se rappellera cette parole de Mozart, qui certes était compétent en cette matière : « Je donnerais mon *Don Juan* pour la mélodie *Nun ruhen alle Wälder.* » Tellement il est difficile d'exceller dans ce genre. La postérité, le meilleur des juges, l'a bien jugé en conservant ses mélodies avec un scrupule religieux. Les mélodies de Sébastien Bach et de tant d'autres sont oubliées, parce qu'il leur manquait le véritable caractère; le caractère populaire et le sentiment de la communauté, qui est la force vitale.

Luther avait un grand avantage en ce sens, qu'il était poëte et musicien à la fois; les cantiques qu'il avait composés il les chantait lui-même, et pour les hymnes de l'Église latine, il pouvait, mieux que tout autre, épurer le texte et lui donner une mélodie convenable; car dit-il à ses amis : « *Ihr Herrn versteht eure Musicam und eure Noten löblich, was aber der geistliche Sinn, das Wort Gottes darin ist, so glaube ich auch ein Wörtchen mitreden zu dürfen.* »

La meilleure preuve du mérite musical des compositions de Luther, c'est leur immense succès. Il était dans toute la force du terme l'homme du peuple, il connaissait ses besoins et savait le mieux trouver le ton qui lui convenait. Ses mélodies ont exercé une influence plus puissante, quelque étrange que cela puisse paraître, sur la marche de la Réformation et sur la propagation de ses doctrines, que tous les traités et

pamphlets que ses contemporains ont lancés dans le monde, par la raison que partout le peuple chante, mais que partout il ne lit pas les traités de théologie; ce sont elles qui lui ont gagné tout d'abord le cœur des peuples qui ne le connaissaient pas encore et qui ont frayé le chemin à ses écrits; en peu de temps elles avaient fait le tour de l'Allemagne. Ainsi Tilemann Hesshusius dans sa préface aux psaumes, Francfort 1565, nous dit :

« *Mir zweifelt nicht, durch das eine Liedlein Lutheri « nun freut euch liebe Christengemein » werden viel hundert Christen zum glauben bracht seyn worden, die sonst den Namen Lutheri vorher nicht hören mochten, aber die edlen theuren Worte Lutheri haben ihnen das Herz abgewonnen, dass sie der Wahrheit beifallen mussten, so dass meines erachtens die geistlichen Lieder nicht wenig zur Ausbreitung des Evangeliums geholfen haben.* »

Or, si ces cantiques se sont répandus si rapidement, c'est surtout grâce à leurs mélodies, dont beaucoup étaient empruntées au peuple qui les aimait, parcequ'il les reconnaissait comme siennes; aussi les ennemis ont-ils tout de suite compris la portée de cette influence dangereuse. Le jésuite Adam Conzenius l'a très-bien senti en disant: « *Hymni Lutherici animos plures quam scripta et declamationes occiderunt.* » On les apprenait par cœur, et de cette manière ils devinrent bientôt le bien commun de toutes les classes de la société.

Ces mélodies tant nouvelles qu'anciennes furent répandues d'un côté par des chantres ambulants, de l'autre par les écoliers (*Currenden*) qui les chantaient dans les rues. C'est avec raison que les adversaires ont

dit: « *Das Volk singt sich in die Lehre Luthers hinein.* »

Les autorités catholiques songèrent à combattre cette influence dangereuse par les mêmes armes dont se servait le réformateur : elles chargèrent Michel Vehe du soin de composer des cantiques en langue allemande et les compositeurs W. Heintz et Jean Hoffmann, 1537, du soin de composer les mélodies.

Il en advint ce qui arrive toujours : l'imitateur n'arrive pas à la hauteur de l'original, et malgré les compositeurs distingués qui ont mis la main à l'œuvre, ce n'était en fin de compte qu'une imitation faible et ne pouvant supporter la comparaison avec les mélodies de Luther.

Les cantiques du réformateur furent propagés dès leur apparition avec une ardeur extrême; je ne citerai qu'un fait: à Erfurt seul pendant les années 1524 et 1525, quatre presses fonctionnaient uniquement à cet effet. En Angleterre Knox a imité l'exemple de Luther; en France nous trouvons au premier rang Gondimel. L'Église réformée a peu produit sur ce terrain et encore ce qu'elle possède est froid et raide; depuis Gondimel elle n'a plus rien produit; elle s'est contentée d'emprunter à l'Église luthérienne.

Les catholiques eux-mêmes ne se faisaient pas de scrupule de chanter les cantiques luthériens. On connaît la réponse que donna le duc de Wolfenbüttel à un prêtre qui se plaignait de cet abus; c'est Selneker, 1592, qui nous raconte le fait:

« *Ein catholischer Geistlicher hatte desswegen beim Herzog Klage geführt. Dieser erkundigte sich daher bei ihm was es für Lieder waren. Da nun der Pfaff zur Antwort geben: gnädiger Herr sie heissen: « Es woll uns*

Gott genädig seyn, u. s. w., hat der Fürst bald darauf gesagt: Ei soll uns den der Teufel gnädig seyn? wer soll uns sonst gnädig seyn als Gott allein?»

En présence de ces témoignages qui nous viennent d'un camp opposé, nous ne pouvons nous refuser à l'évidence. Ces cantiques doivent avoir un fond poétique et musical; s'ils ne l'avaient pas, ils n'auraient pu exercer cette influence. Cependant, si on nous posait la question : Luther est-il plus grand poëte que musicien? nous dirions sans hésiter: il est plus grand compositeur que poëte, sans le prouver autrement que par le simple fait que plusieurs de ses mélodies ont survécu aux cantiques qui leur étaient destinés primitivement par Luther et qu'il avait composés lui-même. Il était musicien de cœur et d'âme; il avoue lui-même que plus d'une fois il a chassé par le chant la tristesse et le découragement qui parfois s'emparaient de son âme. Ainsi, nous le trouvons dans un des moments les plus solennels de sa vie, alors que lui-même était au ban de l'empire et que sa cause paraissait désespérée, chantant le cantique célèbre, qui est devenu la devise du protestantisme dans les temps de crise: «*Ein feste Burg ist unser Gott*», qu'il a composé à Cobourg, en 1530.

Les principaux recueils de mélodies luthériennes de la première moitié du seizième siècle. — Différence entre le Symphonetes *et le* Phonascus. — *Énumération des mélodies les plus connues.*

Depuis l'année 1524 nous rencontrons une double série de recueils: les uns, à côté du texte, ne contiennent que la mélodie toute simple; d'autres, au con-

traire, sont composés pour plusieurs voix à l'usage des écoles et du chœur. Nous distinguerons en premier lieu : *Johann Walther's geistlich Gesangbüchlein*, 1524, qui ne se compose que de mélodies à quatre voix. Luther lui-même en a composé la préface. Le second recueil luthérien est celui de Rhaw, 1544 : *Newe deutsche geistliche Gesænge CXXIII mit vier und fünf Stimmen für die gemeinen Schulen erlesen.* Aujourd'hui généralement, en parlant de mélodies, on suppose que c'est la voix la plus élevée qui exécute le thème; il n'en est pas de même ici.

Dans le recueil de Walther, par exemple, parmi trente-cinq mélodies, il n'y en a que deux où la mélodie a sa place dans la voix la plus élevée. L'art du musicien, à cette époque, consistait à développer, le thème étant donné, les différentes voix, de telle sorte que chacune se distinguait de l'autre suffisamment pour ne pas perdre son caractère particulier. Les différentes voix se développaient progressivement l'une à côté de l'autre, de manière à former un tissu dont le centre était la mélodie, qui était le pivot autour duquel tournait le reste. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, le thème n'était pas dans la voix supérieure, il était ordinairement dans la voix moyenne; de là le nom de *ténor*, parce qu'il formait le centre. Dans le recueil de George Rhaw, 1544, nous trouvons aussi cette manière de procéder; il n'y a que le dixième à peu près qui ait son thème dans la voix supérieure. Ce système avait un grand défaut, c'est qu'il ne tenait pas compte de la communauté des fidèles, qui n'étaient pas tous musiciens et qui n'y comprenaient plus rien; souvent il fallait être fort connaisseur pour distinguer dans ce tissu

de voix, qui s'entrelacent savamment, le thème ou le ténor, qui disparaissait dans ce labyrinthe de sons où l'on ne retrouvait plus le fil conducteur. Nous verrons, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'opérer un revirement. Le plus distingué sans contredit dans ce genre est le grand-maître de l'Église catholique, le célèbre Palæstrina. Jamais les protestants, je n'en excepterai pas même Orlandus Lassus, qui a arrangé d'après ce système sept de nos mélodies, n'ont pu atteindre à cette rare perfection de l'art. On raconte que le pape Marcel II avait résolu de bannir la musique de l'Église catholique, mais qu'il révoqua le décret quand il eut entendu Palæstrina exécuter sa célèbre *Missa papæ Marcelli* au premier jour de Pâques 1555.

Nous avons vu plus haut comment le choral protestant s'est recruté d'un côté parmi les hymnes catholiques, de l'autre parmi le chant du peuple. Nous ne trouvons que peu de mélodies originales dans la première moitié du seizième siècle, elles sont plutôt émanées de la joie du cœur et de l'enthousiasme que de la plume d'un artiste savant : c'est pourquoi elles resteront toujours un modèle pour les siècles à venir. La plupart des mélodies originales de cette époque sont attribuées à Luther, mais bien certainement toutes ne sont pas de lui. Outre Luther nous n'avons plus que quelques noms; les autres sont tombés dans l'oubli, à cause de la différence qu'on faisait alors entre l'auteur de la mélodie (*phonascus*) et le compositeur qui l'avait arrangée (*symphonetes*). On les séparait strictement, et, chose curieuse, l'art était tellement en honneur dans ce siècle, qu'on oubliait le nom de l'auteur de la mélodie pour marquer soigneusement dans le recueil le nom de celui

qui l'avait ornée et arrangée avec art ; de là une foule de méprises et une incertitude déplorable.

Parmi les compositeurs les plus distingués, nous citerons : Jean Walther, George Rhaw, Louis Senfl que Luther aimait et estimait le plus, Martin Agricola, Dietrich, Benedict Decius, Jean Kugelmann, Nic. Herrmann, etc.

Nous avons distingué trois espèces de mélodies, les unes empruntées au chant latin, les autres au chant du peuple, tant profane que religieux ; enfin des mélodies originales. Voici les plus connues :

I. Mélodies empruntées au chant latin.

Nun komm der Heiden Heiland, «*veni redemptor gentium*» (saint Ambroise).

Was fürchst du Feind Herodis sehr, «*Herodes hostis impie*» (Sedulius, cinquième siècle).

Christum wir sollen loben schon, «*a solis ortus cardine*» (Sedulius).

Verleih uns Frieden gnädiglich, «*da pacem domine*» (sixième siècle).

Komm heiliger Geist, «*veni sancte spiritus*» (onzième siècle).

Erhalt uns Herr bei deinem Wort, «*sit laus et tronos gloria.*»

Herr Gott dich loben wir, «*te deum laudamus.*»

Nun lasset uns den Leib begraben, «*jam moesta quiesce querela*» (quatorzième siècle).

II. Mélodies empruntées : a) au chant populaire religieux.

Christ ist erstanden (douzième siècle).

Diess sind die heil'gen zehn Gebot (treizième siècle).

Mitten wir im Leben sind.

Gelobet seyst du Jesu Christ.

O du armer Judas.

Da Jesus an dem Kreuze stund (quinzième siècle).

b) au chant populaire profane :

Sie ist mir lieb, die werthe Magd. — *Ach Lieb mit Leid* (1512).

Vom Himmel hoch da komm ich her (1535). — *Aus fremden Landen komm ich her.*

Von Gott will ich nicht lassen. — Ma belle, si ton âme.

Was mein Gott will. — Il me suffit de tous mes maulx.

O Welt ich muss dich lassen. — *Insbruk ich muss dich lassen.* — *Nun ruhen alle Wälder.*

Ich dank dir lieber Herre (1539). — *Entlaubt ist nun der Walde.* — *O Gott im höchsten Tron*, sur la mélodie : *Nu schürz dich Gretlein, schürz dich, du must mit mir davon.*

Herr Christ, du ewig Gottes Sohn. — *Ich hört ein Fräulein klagen.*

III. Mélodies originales.

Il est très-difficile, si non imposible de résoudre la question si toutes les mélodies que nous possédons sous le nom de Luther sont réellement de lui. Sur vingt mélodies qu'on lui attribue, il n'y a que trois sur lesquelles tout le monde est d'acord et qui nous sont garanties par le témoignage de Jean Walther et Sleidanus, ce sont les mélodies :

Jesaiah dem Propheten (1526).
Wir glauben all an einen Gott (1524).
Ein feste Burg (1529).

M. de Winterfeld lui attribue encore quelques autres:

Diess sind die heil'gen zehn Gebot.
Sie ist mir lieb, die werthe Magd.
Es wollt uns Gott genädig seyn.

Cette mélodie phrygienne, de 1525, n'est certes pas de lui; c'est une mélodie populaire strasbourgeoise; dont on ne connaît que la transposition :

Christ, unser Herr, zum Jordan kam.

Peut-être qu'on pourrait encore lui attribuer :

Vom Himmel hoch da komm ich her (1538).
Nun freut euch liebe Christengemein (1523).
Vater unser im Himmelreich (1539).
Ein neues Lied wir heben an (1524).

La plupart de ces mélodies se trouvent dans les recueils de Winterfeld, de l'année 1595-1744.

Luther a aussi composé des mélodies pour des textes bibliques traduits simplement en prose; ainsi l'hymne de Zacharie : «*Gelobet sey der Herr, der Gott Zebaoth.*» Ces mélodies sont dans le genre des anciennes psalmodies, la modulation y est pour peu de chose; ce n'est que dans les mélodies, qu'il a composées pour des cantiques métriques, que se révèle tout son génie musical, ainsi : «*Ein neues Lied wir heben an*». «*Ein feste Burg ist unser Gott.*» Ces mélodies se distinguent par une richesse de modulation et une profondeur de sentiment, qui en font de véritables chefs-d'œuvre. On peut admettre presqu'avec certitude, que pour les cantiques qu'il a composés lui-même il a aussi composé la mélodie. Pour les cantiques qu'il n'a fait que traduire ou changer, il leur a laissé autant que possible la mélodie primitive. Il y avait manque de mélodies; le nombre des cantiques s'était accru avec une telle rapidité, qu'il n'était plus en proportion avec le nombre des mélodies qu'on possédait; on chantait plusieurs cantiques sur le même air, comme cela se fait encore aujourd'hui. On se vit donc forcé d'emprunter des mélodies au peuple. Personne ne pourra faire un reproche aux réformateurs d'avoir procédé de la sorte, d'autant plus, si l'on considère que ces mélodies, loin de profaner la sainteté du chant sacré, ont, au contraire, été sanctionnées par lui. Ce fait, qui d'abord nous choque et nous semble étonnant, ne nous paraîtra plus tel, quand nous examinons de plus près le caractère des mélodies du peuple. Il y a quelque chose de grave et de solennel dans ce chant, qui va parfaitement au chant d'Église. Il y avait encore un autre avan-

tage : le peuple aimait à chanter ces mélodies et les apprenait facilement par cœur.

L'Église catholique au quatorzième siècle a fait quelque chose de pareil, seulement elle n'était pas toujours aussi circonspecte dans son choix.

Quand nous ouvrons un recueil de mélodies du seizième ou du dix-septième siècle, nous sommes étonnés de la beauté et surtout de l'originalité de ces mélodies, et nous regrettons de ne plus les retrouver dans les nôtres dans leur forme primitive ; elles ont été altérées par le souffle délétère du soi-disant bon goût et ont succombé à l'influence puissante de la musique moderne. Voyons ce qui les distingue des nôtres. Nous pouvons ramener cette différence à trois points : l'*harmonie,* le *rhythme* et le *mode* ou les anciens tons de l'Église.

Les anciens tons de l'Église.

La musique du seizième siècle se distingue d'abord de celle du dix-neuvième par la formation du mode dans l'échelle musicale. En parlant de modes, notre époque ne distingue que *majeur* et *mineur.* Les anciens ne connaissaient que l'échelle diatonique ; la gamme chromatique leur était inconnue. Dans la progression des tons ils n'avaient le demi-ton qu'au troisième et septième degré de E-F et de H-C. La musique moderne à un grand avantage par la faculté qu'elle a de pouvoir intercaler entre chaque ton un demi-ton, ce qui lui donne une série de douze demi-tons. La différence d'un mode à l'autre consistera donc essentiellement dans la *hauteur du ton.* Il en est tout autrement de la musique du seizième siècle ; nous ne pouvons nous faire une idée claire de

cette différence, qu'en examinant les œuvres musicales de cette époque mémorable.

L'échelle diatonique nous permet de former sept modes différents, en prenant pour point de départ un des sept tons qui la composent. La différence des relations dans lesquelles chaque membre de l'échelle se trouve avec son point de départ ou sa dominante, c'est là ce qui forme le caractère distinctif des modes de cette époque. Or, en musique, mode (*modus*), manière d'être ou modification signifie le caractère qu'imprime à une gamme la place occupée par ses deux demi-tons consécutifs; il est évident qu'en déplaçant les deux demi-tons on change la manière d'être de cette gamme. Tonalité est l'effet d'un groupe ou assemblage de notes, qui se reproduit sur l'échelle diatonique à des intervalles réguliers. Notre gamme par octaves est un exemple remarquable de tonalité, parce que les deux demi-tons occupent toujours une place invariable et que la mélodie reçoit de cette régularité un certain caractère que l'oreille sait apprécier. Le caractère de la tonalité du plein-chant est la mobilité des deux demi-tons.

Trois de ces modes sont majeurs, ce sont ceux qui ont pour dominante les tons C F G, et quatre mineurs, qui correspondent aux tons D E A H; le mot H est stérile et n'est pas susceptible de développement (il lui manque la cinquième pure).

On a cru longtemps, qu'aucun de ces modes n'était marqué de ♯ ou de ♭ et que leur caractère essentiel c'était justement cette absence totale de demi-tons dans une échelle rigoureusement diatonique; cependant ils avaient aussi des tons auxiliaires, seulement ceux-ci ne pouvaient servir de point de départ pour la formation d'un

mode. Les anciens donc ont déjà fait cette concession à l'oreille musicale, en admettant des *voces peregrinas ;* si on ne trouve pas de ♯ et de ♭ cela ne prouve pas qu'on ne les ait pas chantés. Le respect qu'on avait pour les tons de l'Église, qui avaient acquis une dignité canonique, empêchait qu'on les défigurât par ces accidents. La musique ancienne a beaucoup gagné par cette diversité, tout en conservant pour les tons principaux l'échelle diatonique. Déjà au moyen âge nous lisons dans saint Bernard, que certains tons étaient là, *præter naturam furtim tamen, ne cantus similitudinem alterius toni assumere videatur ;* au seizième siècle on peut le prouver avec la plus grande certitude.

Pour distinguer facilement ces modes, on est convenu de leur donner à chacun un nom particulier. On leur a donné des noms grecs, parce que l'on a supposé que c'étaient les restes de l'ancien système musical des Grecs.

Le premier de ces modes, *modus authenticus* ou dorique est aussi appelé dans le langage musical *primus tonus.* On parle ainsi d'un premier ton, d'un second ton de l'église, etc. Ces modes ont subsisté jusque vers le milieu du dix-septième siècle; la musique profane elle-même n'en avait pas d'autres. D'abord, il n'y avait que les huit tons de Grégoire-le-Grand ; plus tard on en a ajouté quatres autres : les modes éolique et hypoélique, ionique et hypoionique (a, h, c, d, e, f, g, a) (e, f, g, a, h, c, d, e) (c, d, e, f, g, a, h, c) (g, a, h, c, d, e, f, g).

Le caractère étrange de ces modes se fait surtout remarquer dans le mode dorique et le myxolidique.

Le mode myxolydique est essentiellement un mode majeur G. Ses modulations se tournent principalement vers sa quatrième en haut et sa cinquième en bas; ainsi

il se rencontre de nouveau avec un mode majeur et, chose remarquable, par sa petite tierce, en descendant il rencontre le mode phrygien E, qui est mineur; par sa grande tierce ascendante il n'est pas susceptible de développement, parce qu'il est en II, mode stérile. Il se meut donc particulièrement dans les modes C E G et c'est cette position étrange qui le fait balancer entre le mineur et majeur tout en se penchant de préférence vers le mode majeur qui lui donne ce caractère à la fois doux et solennel par lequel se fait remarquer surtout la mélodie de Pentecôte : « *Komm Gott Schöpfer heil'ger Geist.* »

Pour le mode phrygien E nous trouvons encore le fait remarquable qu'un mode, qui par sa nature est mineur, rencontre dans son développement deux fois des modes majeurs C et G; ce caractère prédominant en majeur modère la gravité solennelle de ces mélodies, qui peuvent même se terminer en majeur comme dans : « *Herr Gott dich loben wir.* »

Le mode ionique est le plus naturel ; c'est notre C majeur : « *Vom Himmel hoch da komm ich her.* » « *Ein feste Burg ist unser Gott.* »

La plupart des mélodies de cette époque sont écrites dans le mode ionique qui exprime la joie, et le mode dorique qui est plutôt grave et solennel.

Ce système musical qui, comparé au nôtre, paraîtra jusqu'à un certain point incomplet, dépendait aussi de l'imperfection des instruments d'alors, qui n'avaient qu'un nombre restreint de tons, auxquels il fallait s'en tenir. On comprendra combien ce système rendait difficile la composition d'une mélodie ; mais on comprendra aussi leur beauté et leur charme tout particulier.

Aussi longtemps que le goût du naturel et du vrai existera dans le domaine du beau, ces mélodies subsisteront.

Un second caractère distinctif c'est l'*Harmonie.* Elle ne se compose ordinairement que d'accords de la première position, qui par leur simplicité conviennent parfaitement à la dignité du plain-chant. Une différence plus capitale c'est le rhythme.

Le rhythme.

A vrai dire nous n'avons plus de rhythme du tout.

En effet, examinons un peu les mélodies, qui sont en usage dans nos églises; la première remarque que nous ferons, c'est qu'en général, elles sont dépourvues de ce qu'on appelle en musique le rhythme, et si nous avons encore des mélodies rhythmiques, c'est autre chose que pour les mélodies du seizième siècle. Nous y chercherions vainement le *changement rhythmique* qui donnait à ces mélodies un charme tout particulier. Dans la suite des siècles toutes les notes, de quelque nature qu'elles fussent, ont été changées en longues sans égard pour leur valeur primitive. C'est cette absence de mouvement qui a attiré à notre choral le reproche d'uniformité et de monotonie. C'est malheureusement souvent le cas. Nous ne citerons qu'un exemple: La mélodie: « *Ein feste Burg* » a été défigurée plus tard par la malheureuse idée qu'on a eue de retrancher ces syncopes puissantes qui lui donnaient un cachet grandiose. Heureusement on a reconnu cette erreur et on en est revenu de nos jours.

M. de Winterfeld insiste avec beaucoup de persé-

vérance sur ce changement rhythmique dans lequel il reconnaît le germe de la renaissance du choral. Un seul exemple suffira pour faire comprendre la structure de ces mélodies rhythmiques; prenons la mélodie: « *Herzlich thut mich verlangen.* »

Nous voyons le rhythme changer d'une mesure à l'autre; d'abord nous trouvons la mesure 3/2 placée entre deux mesures 6/4, ce qui suit est 4/4, et à la fin nous voyons reparaître le même phénomène. Il en est de même des mélodies : « *Freu dich sehr o meine Seele* » et « *Ein feste Burg ist unser Gott.* » Tantôt le changement rhythmique est plus prononcé, tantôt il l'est moins. Au premier abord ce changement nous choque; c'est tellement contraire à nos idées rhythmiques modernes, que nous avons peine à nous y habituer. Il nous semble, que l'effet qu'une telle mélodie produit doit être disgracieux; nous en jugerons autrement après avoir entendu et ressenti par nous-mêmes. Ce qui nous aura paru une élucubration d'une imagination maladive nous paraîtra au contraire un effet tout naturel de l'art. Il y a de plus un côté pratique qu'il est bon de ne pas perdre de vue : nos mélodies, dépourvues pour la plupart de mouvement, sont très-difficiles à apprendre par cœur; une mélodie sans rhythme ne se grave pas dans la mémoire. Le rhythme des mélodies de notre époque repose non sur la quantité mais sur l'accent, et encore l'organiste s'acharne souvent à en faire disparaître les dernières traces par les ornements (*interludia*) gratuits et en tout cas superflus qu'il ajoute.

La seconde moitié du seizième siècle. — Ses principaux compositeurs.

Avec la seconde moitié du seizième siècle, la musique d'Église arrive à son apogée. Nous avons vu que dans la période précédente le chant avait dégénéré et était devenu infidèle aux principes du réformateur. L'art s'était posé vis-à-vis de la communauté, qui n'y comprenait plus rien; le thème, qui était dans une voix moyenne, disparaissait dans l'harmonie de l'ensemble et échappait au peuple.

Vers la fin du seizième siècle nous rencontrons deux hommes qui ont mis fin à cet état de choses en assignant le thème à *la voix la plus élevée*, dont la basse devait former le fondement inébranlable. Ce sont : *Joachim a Burgk* et *Jean Eccard.*

Leurs efforts furent couronnés de succès. Les différentes voix qui d'abord avaient été séparées par le ténor se réunirent maintenant en se subordonnant au thème, et formèrent l'accord ; leur rôle devint celui de simple accompagnement de la mélodie.

Un second résultat plus important fut que le chant *artistique du chœur et le chant de la communauté s'amalgamèrent.* La mélodie était le trait-d'union qui unissait les deux. Le chant avait atteint son but, il était artistique par sa forme, et parce que le peuple pouvait y prendre part, populaire. C'est là le grand mérite de Joachim a Burgk et d'Eccard. Cependant le premier, qui le fit par principe, fut *Luques Osiander* (le fils du célèbre théologien), prédicateur à Tübingen. Il publia, 1586, un recueil de cinquante mélodies à quatre voix. «*Also gesetzt dass eine christliche Gemein durchaus*

mitsingen kann.» Il bannit tout ce qui était incompréhensible au peuple.

Cette tendance d'amalgamer le chant du chœur avec le chant de la communauté, nous la trouvons déjà dans l'Église calviniste chez Gondimel et Samuel Marchall à Bâle, qui fit paraître, 1594, un recueil de mélodies pour les psaumes. «*Mit vier Stimmen zugericht, also dass der Choral allezeit im Discant.*»

Nous avons nommé comme réformateurs du chant Joachim a Burgk et Eccard.

Joachim est né à Burgk, près de Magdebourg, en 1546. Il était ami intime de Selneker et de Louis Helmbold, surintendant à Mülhausen, en Thuringe, dont il illustrait les odes par ses belles mélodies. Ses œuvres les plus remarquables sont: «*Zwanzig deutsche Liedlein*,» 1575, et «*Dreissig geistliche Lieder auf die Feste durch's Jahr — ausgegangen von Joachim a Burgk. Mülhausen, durch Andreas Hanz*, 1584.» La plupart de ses mélodies sont à quatre voix. Nous possédons de lui:

Ich weiss dass mein Erlöser lebt,
Nun lasst uns Gott dem Herrn.
Höret, ihr Eltern, Christus spricht.

Son disciple est le célèbre *Eccard*, né à Mülhausen, 1553. Il composa pendant quelque temps avec Joachim des mélodies pour les Odes de Helmbold. «20 *odæ sacræ, de quibusdam creatoris operibus.*» Ses plus belles mélodies sont celles qu'il a composées pour les *Cantiques de fêtes usités en Prusse* (elles sont arrangées à cinq voix). Il assignait aussi la mélodie à la voix supérieure; mais il ne demandait pas, comme Osiander et ses successeurs, la *participation immédiate de la communauté;* il demandait seulement : «*Dass die*

Gemeine sie aus dem Discante wohl und verständlich hören, und bei sich selbst nach ihrer Andacht singend imitiren könne.» Les mélodies d'Eccard sont à l'Église protestante ce que celles de Palæstrina sont à l'Église catholique.

Jusqu'ici on ne s'était pas occupé du nom de l'auteur d'une mélodie, on ne s'occupait que du compositeur (symphonetes); quand on dirigea de nouveau toute son attention sur la mélodie, on apprit à mieux estimer l'auteur. Depuis les vingt-cinq dernières années du seizième et pendant tout le dix-septième, l'*auteur et le compositeur ne font plus qu'une seule et même personne;* en d'autres termes, les auteurs qui jusqu'ici s'étaient recrutés parmi le peuple, sortirent maintenant des rangs des maîtres de l'art. L'art lui-même devait être mis à la portée du peuple.

Cependant on continuait toujours à emprunter au peuple ses mélodies. A cette catégorie appartiennent plusieurs que nous comptons parmi les plus belles :

Von Gott will ich nicht lassen (chanson populaire).
Ich thet einmal spazieren (1563).
Herr Jesu Christ du höchstes Gut.
Ich weiss ein Blümlein hübsch und fein (1593).
Ich hab mein Sach Gott heimgestellt.
Es liegt ein Schloss in Œsterreich (arrangé par Melch. Vulpius, 1098).
Wie schön leucht uns der Morgenstern.
Wie schön leuchten die Æugelein der Schönen und der Zarten mein (arrangé par Scheidemann, 1599).

Avec Eccard (il mourut en 1611, à Berlin), nous sommes arrivé sur la limite du siècle qui devait fixer notre attention; nous ne voulons pas nous étendre au delà, nous n'avons plus qu'à citer les disciples les plus célèbres qui sont sortis de l'école d'Eccard, dont l'œuvre

se rattache à celle du maître et dont le nom appartient encore au seizième siècle :

Melchior Vulpius (1560-1616), chantre à Weimar; il composa : *Cantiones sacræ,* 1603, et « *Ein schön geistlich Gesangbuch*, 1604. »

Les quatre organistes distingués, de Hambourg : *Jacques Prætorins*, son fils *Jerôme Prætorius*, *David Scheidemann* et *Joachim Deker*, qui firent paraître, en 1604, un recueil de mélodies : « *Melodeyen Gesangbuch, darein Dr Luther's und andrer Christen gebräuchlichste Gesänge ihren gewöhnlichen Melodien nach in vier Stimmen übergesetzt begriffen sind.* »

Melchior Frank (1580-1639) publia, en 1631, un *Psalmodia sacra* et *Geistliche Gesänge und Melodeyen* (1608); c'est celui qui se rapproche le plus d'Eccard. Nous possédons de lui la belle mélodie :

Jerusalem du hochgebaute Stadt.

Nicolaï, pasteur à Hambourg; il est l'auteur du cantique :

Wachet auf ruft uns die Stimme.

Leo Hassler (1504-1612), musicien distingué, imitateur de Palæstrina; il publia en 1607 : « *Psalmen und christliche Gesäng mit vier Stimmen fugweiss componirt.* »

Jusqu'ici ces recueils avaient conservé intacts les anciens tons et la formation rhythmique. Au commencement du dix-septième siècle il y eut, surtout en Italie, un mouvement général dans la musique profane, qui ne resta pas sans influence sur la musique d'église. Nous voyons surgir les récitatifs, les solos et les premiers commencements de l'opéra. Des princes allemands envoyèrent leurs musiciens en Italie pour étu-

dier à cette école. Les premiers représentants de cette tendance sont :

Henri Schütz (1585-1672), à la cour de Jean-George II de Saxe.

Michel Prætorius (1571-1621), un des musiciens les plus féconds et les plus distingués de son époque. Sa tendance était de faire participer le peuple, en faisant alterner le chant du chœur avec celui de la communauté (*per choros*). Prætorius visait à l'effet; ses mélodies se distinguent par des tournures mélodieuses et un coloris brillant d'instrumentation. Le chanteur pouvait se faire entendre avec bravoure.

Le culte, selon Prætorius, devait être magnifique, comme aux temps de David et de Salomon. A partir de cette époque, nous voyons deux tendances se développer, l'une dans le sens d'Eccard et représentée par son école, l'autre subissant cette influence étrangère. Cette dernière tendance finit par prédominer; c'était la ruine du chant de la communauté.

Déjà, vers le milieu du dix-septième siècle, nous entendons Henri Müller, pasteur à Rostock, se plaindre dans la préface de son ouvrage intitulé : « *Geistliche Seelen-Musik* », que le chant de la communauté était négligé; à l'entendre, beaucoup de fidèles paraissaient seulement au commencement du sermon et s'en allaient quand il était terminé.

Le chœur, qui jusqu'ici avait dirigé la communauté, abdiqua ses fonctions pour faire place à l'organiste.

L'orgue et l'organiste du seizième siècle.

L'orgue, tel que nous le possédons, ne date que

d'une époque relativement très-récente ; il a dû passer par des phases de progrès très-nombreuses pour arriver à cette perfection que nous lui connaissons aujourd'hui.

Déjà au dixième siècle nous trouvons des orgues dans toutes les cathédrales et même dans les églises des couvents ; cependant elles étaient, on le pense bien, extrêmement incomplètes. Il fallait dix à douze hommes pour les servir. Qu'on se figure le vacarme que devaient produire douze hommes travaillant aux soufflets, l'organiste frappant les touches avec le poing; ajoutez à tout cela la force prodigieuse du ton et son inégalité provenant de l'inégalité du vent, et on se fera une idée adéquate de ce que c'étaient que ces orgues. Aussi trouvons-nous à cette époque des évêques qui firent jeter hors de leurs cathédrales ce « monstre mugissant. »

Les plus anciennes orgues d'Allemagne n'avaient, d'après Prætorius, que douze touches, par conséquent aussi douze tons seulement. On ne connaissait pas encore la séparation en jeux et registres, et tous les tuyaux correspondant à une touche donnaient à la fois. Les touches, qui étaient d'une grandeur démesurée et distantes les unes des autres, étaient frappées avec le poing, tandis que la pédale, qui fut inventée par un allemand, Bernard, 1470, fut poussée avec les genoux. Le seul usage qu'on pouvait faire de ces instruments, était d'indiquer le ton de la mélodie.

Il était réservé au seizième siècle de faire de l'orgue un instrument digne du culte. La réforme la plus importante datant de cette époque fut la *distinction en jeux et registres*, moyennant un appareil qui intercep-

tait à volonté la communication du vent avec certains tuyaux (*Springlade*, *Schleiflade*). Les touches devinrent plus minces et plus nombreuses, et les soufflets furent aggrandis pour modérer l'inégalité du ton.

L'orgue le plus célèbre de cette époque est celui construit par David Beck, à Grœningen, près d'Halberstadt, 1596; il avait cinquante-neuf jeux et plus de trois mille tuyaux.

Depuis, l'orgue se perfectionna en proportion de l'importance qu'il acquit pour le culte.

Pendant la première moitié du seizième siècle l'orgue n'accompagnait pas encore le chant de la communauté; il n'était qu'au service du chœur et du chant artistique.

C'était le chœur qui alors encore dirigeait le chant de la communauté. Ce n'est que dans la seconde moitié et vers la fin du seizième siècle, que l'orgue acquit sa véritable signification, qui est de diriger et de renforcer le chant de la communauté sans le dominer. Cependant l'usage de l'orgue comme accompagnement du chant ne devint général qu'à peu près vers l'an 1640. En 1650 parut le premier recueil de mélodies, *Schlag- und Spielbuch*, et déjà vers la fin du siècle la plus grande gloire d'un musicien était d'être organiste consommé.

Le plus grand de tous parut dans le siècle suivant; ce fut Sébastien Bach, qui restera toujours le maître par excellence, dont la postérité pourra s'inspirer. C'est du grand atelier des formes et des combinaisons harmoniques de toute nature, qui constitue l'œuvre colossale de Bach, et particulièrement des sonates pour clavecin de son fils Emmanuel, qui déjà avait mis dans

son style quelque chose de cet agrément et de cette légèreté, destinés à prévaloir dans la musique moderne, que Joseph Haydn tira en partie les éléments dont il constitua successivement son œuvre admirable.

Bach est sans contredit le plus grand organiste qui ait jamais existé. Son prédécesseur Eccard a un avantage sur lui : c'est qu'il savait mieux exprimer le sentiment de la communauté ; les mélodies de Bach ne sont jamais devenues populaires ; mais il a la gloire d'avoir fait de l'orgue tout ce qu'il est possible d'en faire.

Si depuis on a souvent reproché à l'orgue d'être la cause essentielle de la décadence du chant, il faut adresser ce reproche, qui n'est que trop mérité, non à l'orgue, mais aux organistes qui n'oublient que trop souvent le principe de Luther : « Que ce n'est pas notre gloire mais celle de Dieu que nous devons chercher. »

THÈSES.

Les livres symboliques n'ont qu'une valeur relative.

L'inspiration plénière n'est pas admissible.

L'interprétation allégorique et typique violente le texte et est arbitraire.

Les arguments contre l'authenticité de la seconde épître de Pierre sont concluants.

Les Phariséens et les Saduccéens ne sont pas des sectes religieuses, mais des partis politiques.

L'Apocalypse et le quatrième Évangile ne sauraient être du même auteur.

Le principe de Luther concernant la canonicité d'un livre du Nouveau Testament, se basant sur le contenu dogmatique de ce livre, est un principe subjectif.

La doctrine d'Arius a été mal interprétée par ses adversaires.

Vu, le président de la soutenance,
Strasbourg, le 26 octobre 1860.
SCHMIDT.

Permis d'imprimer.
Strasbourg, le 31 octobre 1860.
Le Recteur, DELCASSO.